ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 46 (638) ЦЕНА 20 коп.
10 ОКТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

БОЛЬШЕВИСТСКИЙ ПРИВЕТ I ПЛЕНУМУ ЦК СОЮЗА

Сегодня, 10-го октября, в 12 час. дня состоится первый пленум вновь избранного ЦК союза кино-фотоработников. Пленум состоится в Доме кино, при участии широких масс профсоюзного актива. На повестке дня—обсуждение организационных мероприятий и первых практических шагов по осуществлению больших и серьезных задач, стоящих перед новым союзом и его низовыми органами.

Завтра, 11 октября, в 5 ч. вечера в том же Доме кино, состоится первое организационное собрание центральной секции ИТС при вновь созданном ЦК союза кинофото-работников.

Помимо разосланных пригласительных билетов для принятия активного участия в работе, как первого пленума ЦК, так и секции ИТС, широко приглашается актив кино-фотоработников.

РАБОТАТЬ ПО-НОВОМУ

Сегодня открывается первый пленум Центрального комитета нашего профсоюза кино-фотоработников.

С организацией самостоятельного союза, об'единяющего одну отрасль искусства, создаются должные условия для выполнения требований о перестройке профработы, конкретном руководстве, приближении к массе кино-фотоработников, отсюда к фотокинопроизводству — требований, поставленных партией перед советским профдвижением.

Главным условием успешной работы нового ЦК союза, **работы по-новому, является приближение его и всех низовых органов к союзной массе, максимальное внимание к конкретным нуждам отдельного кино- и фотоработника, чуткое отношение к каждой жалобе, к каждому обращению члена союза и жесткая борьба, на основе широкой самокритики, со всеми проявлениями бюрократизма.** Выполнение этих важнейших условий должно придать работе профсоюза особый, присущий ему характер «защитного органа». Однако это ни в коей мере не должно означать скатывания профсоюзов к тред'юнионизму, к ограничению работы узко-цеховыми интересами, к противопоставлению профсоюзов партии и государству, что было характерным для старого оппортунистического руководства профсоюзов.

Являясь поголовной организацией пролетариата и всех трудящихся, профсоюзы СССР должны вести свою работу в общеклассовых интересах, выполняя свою роль важнейшего рычага от партии к массам.

Нужно обеспечить быстрый переход на сдельную оплату труда в технических цехах кинофабрик, являющихся сейчас «узким» местом в их работе, и прежде всего потому, что там плохо организован труд и не стимулируется рост производительности; нужно резче выделить в оплате ведущие группы, начать применять в виде опыта аккордную оплату отдельных с'емочных групп, добиться применения более действенной практики премирования, правильно применять закон об оплате простоев и брака. Все еще слабо применяется новый тариф сдельно-премиальной оплаты деревенского киномеханика-передвижника, имеют место обсчеты его по зарплате, не везде проведено в жизнь постановление правительства о надбавках к зарплате низко оплачиваемых групп. В фотопредприятиях необходимо менять тарифы оплаты труда и внедрить правильные принципы сдельщины.

В области соцстраха годичный опыт доказал, что профсоюзы справляются с работой не хуже, чем органы бывшего Наркомтруда. Однако преимущества передачи профсоюзам этого важнейшего дела не использованы по-настоящему. Союзные организации плохо используют отпущенные им ассигнования. Наша задача поставить работу так, чтобы кино- и фотоработники почувствовали все эти преимущества. ЦК нового союза должен развить и улучшить медицинское обслуживание кино-фотоработников, обеспечить специальное медобслуживание ведущих групп работников, лучше поставить профилактическую работу и борьбу с заболеваемостью, добиваться увеличения на ближайший период не меньше чем вдвое об'ема санаторно-курортного обслуживания членов союза, значительно лучше обслужить членов их семей и детей. Условия к этому имеются. Нужно лишь за это взяться по-настоящему и чтобы на помощь союзным органам пришли активисты-производственники.

Много у нас еще безнадзорности по линии охраны труда и техники безопасности. Новый союз должен добиться капитальных мероприятий от хозорганов по оздоровлению условий труда в лабораториях, аппаратных камерах, киноэкспедициях и др. Много предстоит поработать и над улучшением обслуживания культбытнужд кино-и фотоработников, над общественным питанием, рабочим снабжением, жилищным строительством.

Кинофабрики должны быть связаны непосредственно с ЦК союза, должны постоянно быть предметом его особого внимания, точно так же, как и художественно-творческие работники, являющиеся ведущим отрядом кинематографии. Основная задача нового союза — добиться **повышения общественного уровня творческой жизни кинематографистов,** устранить имеющее место элементы замкнутости, развить конкретную творческую практику, воспитательную работу среди творческих работников и всемерно развивать среди них соцсоревнование и ударничество. Этой задаче надо подчинить деятельность ЦК союза, фабкомов и домов отдыха.

Особое упорство и заботливость необходимо проявить при осуществлении задач развития национальной кинематографии союзных республик, получающих в лице своего нового союза и ЦК всесоюзную общественную трибуну, которую и необходимо использовать для тесной творческой связи, обмена творческим и производственным опытом и создания наилучших производственных условий к дальнейшему быстрому росту. Для ЦК союза образцовым примером в этом отношении должна послужить работа, проведенная союзом советских писателей.

В киносети центральная фигура— это киномеханик, особенно в деревне. Надо работать так, чтобы он ощутил на себе реальную заботу своего союза. Надо связаться с ним, привлечь его к руководящему участию в союзной работе. Нельзя забывать о наличии и другой важной профессиональной группы — оркестрантов. Надо их обеспечить союзным обслуживанием в полном смысле этого слова, ибо у них есть свои профессиональные интересы, свой круг производственных вопросов.

Наконец, значительная группа фотоработников, которая раньше в условиях союза Рабис была как бы заброшена, сейчас требует к себе внимания. Нужно создать всесоюзную секцию фотографов внутри союза со своим центральным выборным органом. Нужно поднять вопросы фотоискусства и создания его организационно-хозяйственной базы.

Работы много. Выполнить ее ЦК союза сможет, если кинематографисты и фотоработники, сознавая, что союз составляется из них самих, будут в нем активно и честно работать, если все союзные органы действительно повернутся лицом к члену союза и смогут окружить себя тысячами лучших производственников.

В этих условиях, проявляя надлежащую оперативность, неуклонно борясь за трудовую дисциплину, помогая хозорганам в их работе, — новый профсоюз кино-фотоработников успешно справится с задачами, поставленными перед ним партией и ВЦСПС, будет содействовать дальнейшему качественному под'ему кинофотопромышленности.

М. ГРИНБЕРГ

ПУСТЬ ЛУЧШИЕ ВОЗГЛАВЯТ НАШ СОЮЗ

На-днях на фабрике Госкинпром Грузии состоялось совещание председателя ЦБ киносекции т. **М. А. Гринберга** с творческими работниками фабрики.

В своем докладе т. Гринберг затронул важнейшие для советской кинематографии вопросы организации самостоятельного профсоюза кинематографистов, необходимости перестройки работы АРРК и т. д.

Реорганизация союза Рабис и создание нового союза кинематографистов направлены главным образом к установлению связи между организациями разных стран СССР, к ликвидации их замкнутости. В новом союзе творческим работникам будет принадлежать ведущее место.

— Однако,—говорил в своем выступлении т. Гринберг, — мы не справимся со своими задачами, если кинематографисты не поймут, что создание нового союза, работа в нем — их кровное дело. Новый союз должен возглавить лучшие из лучших людей кинематографии, и рассчитывать здесь на кого-либо другого не приходится.

Тов. **Н. Шенгелая** правильно ставил вопрос о том, что для оживления деятельности национальных киноорганизаций недостаточно борьбы одних только хозяйственников. Здесь нужны усилия всей общественности.

Тов. **Эсакия** указал, что до сих пор союз Рабис не умел синтезировать в своей работе двух элементов кинематографии: производственных и творческих вопросов. Ликвидации этого недостатка в работе нового союза должно быть уделено особое внимание. Тов. Эсакия считает целесообразным реорганизовать АРРК в творческую секцию нового союза.

Руководитель Госкинпром т. **Титберидзе** в своем выступлении уделил главное внимание сценарному вопросу, подчеркнув то обстоятельство, что писатели и режиссеры не нашли еще общего языка и что жива еще тенденция отрицания за писателями права на самостоятельную работу в кино.

— В этой точке зрения — залог простоев, — правильно отметил т. Титберидзе.

Вопросы реорганизации союза Рабис и организации союза работников кинематографии вызвали у работников Госкинпром большой интерес. Этот интерес необходимо мобилизовать для сплочения кинообщественности вокруг нового ЦК с тем, чтобы помочь ему сразу же правильно организовать работу.

Е. К.

ОТЧЕТ О ПЛЕНУМЕ ЦК СМ. 2 СТР.

ТОВ. СЛЕПНЕВ НА ФАБРИКЕ АЗГОСКИНПРОМ

Герой Советского союза Маврикий Слепнев 29 сентября посетил кинофабрику Азгоскинпром в Баку.

На летучем митинге начальник производства т. Томский передал гостю-герою привет кинематографистов Азербайджана, а т. Слепнев свое слово закончил призывом:

— Будьте челюскинцами национальной кинематографии.

После митинга т. Слепневу была показана звуковая фильма «Симфония нефти» (автор Бор. Пумпянский).

В отзыве о «Симфонии нефти» т. Слепнев пишет: «Симфония нефти», фильма т. Пумпянского, в сжатой форме очень сильно доводит до зрителя ту героическую борьбу, которую ведут нефтяники Баку за черное



Тов. Слепнев среди киноработников

золото. Очень приятно, что в этой фильме труд показан, как радость и гордость.

«Симфонию нефти» необходимо широко показать трудящимся Союза, как образец героики на опасном участке нашей работы».

★

Пребывание т. Слепнева в Баку и на кинофабрике снято хроникой Азгоскинпром. Кроме того для специального выпуска звукового журнала звукооператором т. Озерским записано обращение Героя Советского союза к пролетариям и колхозникам Азербайджана.

«Вами добытая нефть двигала моторы наших самолетов, когда мы летели в ледяной лагерь на выручку челюскинцев... Из вашего хлопка соткано алое знамя, которое осталось на льдине и плывет сейчас по Северному морю, как память о победе большевиков под Ванкаремом. Мы гордимся расцветом вашей молодой, национальной республики. Ваши победы дают нам зарядку к дальнейшей борьбе с суровой Арктикой».

ОКТЯБРЬСКАЯ КОМИССИЯ ГУКФ

Октябрьская комиссия Московского комитета ВКП(б) дала указания ГУКФ об участии в торжествах, посвященных XVII годовщине Октября, в основном сводящихся к следующему: как и в прошлые годы, на всех центральных площадях должны быть установлены звуковые киноаппараты для демонстрирования специально подобранной к торжествам программы. Кроме того ГУКФ участвует совместно с «Правдой» и «Известиями» в художественном оформлении Пушкинской площади на тему о советской культуре.

Для руководства выполнением этой работы нач. ГУКФ выделил октябрьскую комиссию в составе тт. Котиева, Гольцман и Ростовцева, которая должна приступить к работе со 2 ноября.

ДЕПУТАТЫ ОТЧИТЫВАЮТСЯ

Блатова Л. А.

художник-постановщик межрабпомфильм

С момента избрания меня в Совет от фабрики Межрабпом я все время работаю по линии народного образования. Первый период работы в Совете был характерен тем, что в основном мы занимались обследованием школьных учреждений, но не систематической работой в них. Впоследствии работу в Совете мы перестроили. Стали практиковать прикрепление депутатов к конкретным участкам. Меня прикрепили к 40-й школе. Я с бригадой помогли школе скорей закончить ремонт, заготовить учебники, топливо на зиму. С августа работаю членом бюро культсекции райсовета. Руковожу работой 8 крупнейших библиотек района. Работаем мы все (депутаты и секционеры) в общем как будто неплохо.

Сейчас мы накануне выборов на VII с'езд советов. И я хочу заявить прямо, что мы, депутаты фабрики, мало участвовали в производственной жизни фабрики и не сумели своим участием обеспечить нормальную производственную жизнь ее. Это наш минус в работе на депутатском посту.

Лысенко Д. И.

пом начальника декоративного цеха межрабпомфильм

Три с половиной года работы в промышленной секции Дзержинского райсовета дали мне многое. Я теперь хорошо знаком с важнейшими предприятиями нашего района. Работа заключалась главным образом в практической помощи предприятиям по выполнению производственного плана. Я неоднократно руководил бригадами по обследованию производственного состояния завода «Борец», фабрики им. Ногина и ряд других предприятий. Райсовет часто перебрасывал меня с бригадой на различные фабрики и заводы для участия в ликвидации прорыва. Все время работа наша проводилась там совместно с заводскими депутатскими группами и дирекцией.

Я являюсь председателем депутатской группы на нашей фабрике. Но должен сознаться, что и я и депутаты нашей фабрики по линии райсовета работу проводили, а что касается работы внутри фабрики, то здесь дело обстоит хуже. До последнего времени не было крепко сколоченной депутатской группы. А ведь фабрика Межрабпом с ее отдельными производственными неполадками очень нуждается в помощи депутатов.

Недавно по инициативе депутатской группы фабрика Межрабпом взяла культурное шефство над № 13—14 шахтой Метростроя. Наша группа обросла активом в 15 человек, которые работают в различных секциях Районного и Московского советов.

Работа в Совете очень помогла моему политическому росту и расширению кругозора. В настоящее время я учусь в вечерней Промакадемии. Три с половиной года назад я об этом не мог и помышлять.

ПОСЛЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ

К ДАЛЬНЕЙШИМ ПОБЕДАМ

В связи с успехом советской кинематографии на международной выставке, нач. ГУКФ т. **Шумяцкий** обратился ко всей советской кинообщественности с призывом широко развернуть упорную борьбу за достижение новых качественных показателей. Этот призыв встретил горячий отклик. В редакцию и непосредственно на имя т. Б. З. Шумяцкого все время продолжают поступать телеграммы, приветствия, резолюции, единодушно заверяющие в готовности лучше и продуктивнее работать над созданием подлинных шедевров советской кинематографии.

Так, например, дирекция, профессорско-педагогический персонал и научные работники ГИК поздравляют т. Шумяцкого и в его лице всю советскую кинематографию и заявляют:

«Берем на себя обязательство подготовить новые творческие кадры, которые обеспечат дальнейший художественный под'ем киноискусства великой страны социализма».

С горячими приветствиями обратился и коллектив Белгоскино во главе с управляющим т. **Галкиным.**

Сказал свое слово и производственно-творческий актив Ленфильм.

«Благодаря постоянному, исключительно внимательному руководству партии и правительства, — говорят в своем обращении ленинградцы, — благодаря вашему лично, Борис Захарович, четкому, оперативному руководству, советская кинематография добилась первенства».

Подписали это приветствие т. **Шостак, Эрмлер, Козинцев, Трауберг, Юткевич, Петрова** и др.

Коллектив технической фабрики Ленфильм во главе с ее директором т. **Дубровским-Эшке** взял на себя обязательство добиться в кратчайший срок такого положения, «чтобы в области технического оснащения фабрика твердо завоевала права ведущей кинофабрики Советского союза».

Дальше — обращение-резолюция, принятая коллективом Союзкинохроники и подписанная всем руководством во главе с врид. управляющим трестом т. **Бердакиным,** директором Московской фабрики **Подоговым,** секретарем парткома, предфабкома, председателем ИТС и др.

«Мы все свои силы и способности, — говорится в обращении, — отдадим тому, чтобы советская кинохроника и впредь правдивым языком фактов нашей социалистической действительности рассказывала трудящимся Советского союза и всего мира о жизни и стройке нашей великой родины».

Получены приветствия от находящихся в отпуску тт. **Иосилевича, Шафрана, Посельского, Смирнова, Болтянского, Волчка, Зархи** и многих других.

Группа экскурсантов-ударников ряда индустриальных предприятий пишет из Новороссийска:

«... Узнав из газет об успехе нашей кинематографии на международной выставке, видим в этой награде такой же рост кино, какой под руководством родного нашего Сталина показывает наша советская индустрия».

Следуют 43 подписи.

Ленинградская фабрика № 1 Союзтехфильм, говоря о большой победе, одержанной нашей кинематографией, заявляет о решительной готовности давать отпор всяким поползновениям, от кого бы они ни исходили, совлечь советскую кинематографию с указанного ей партией пути и повернуть вспять и, готовясь к дальнейшим боям и победам, заверяет:

«Мы приложим все усилия к созданию таких учебных пособий, полноценных учебно-научных фильм, которые будут действительно служить целям подготовки широчайших кадров для нашей социалистической стройки. Создадим большие полотна, отражающие величайшие достижения советской науки и достойные нашей великой эпохи и нашей великой родины».

ПО СТОЛБЦАМ ФАШИСТСКОЙ КИНОПРЕССЫ

С приходом фашистов к власти в Германии и полным запретом всех без исключения советских фильм унифицированная немецкая кинопресса (уделявшая ранее, до ее фашизации, много внимания достижениям советской кинематографии и дававшая восторженные обзоры советских фильм), стала помещать сообщения о советских фильмах с большой опаской и оглядкой.

Тем более показательными нужно считать вынужденные признания фашистской кинопечати в сообщениях из Венеции об успехах советской кинематографии на киновыставке, где демонстрировались лучшие произведения буржуазных стран всего мира. Так, распространенная ежедневная киногазета **«Лихт-Бильд-Бюне»** в обширной статье своего специального корреспондента из Венеции в номере от 24 августа с. г., подводя итоги пребыванию советской делегации и показу советских фильм на киновыставке, пишет:

«Можно, пожалуй, утверждать, что демонстрирование советских фильм являлось кульминационным пунктом киновыставки в этом году. Советские представители сумели сделать из своего участия на киновыставке крупную манифестацию для своей страны, манифестацию, которая еще была подчеркнута обменом телеграмм между графом Вольпи, президентом выставки, и советским посланником в Италии Потемкиным. На торжественный вечер, посвященный исключительно Советскому союзу, явились русский посланник и видные представители итальянского правительства».

Останавливаясь на фильмах, которые демонстрировались на выставке, корреспондент особо отмечает фильму **«Челюскин»,** которая представляет собою **«кинорепортаж величайшей исторической ценности».**

«Кинематографический мир гордится тем, что среди его творческих работников имеется такой человек, как Аркадий Шафран», возвещал громкоговоритель на выставке,—сообщает корреспондент.

О демонстрируемой на выставке фильме **«Веселые ребята»** корреспондент «Лихт-Бильд-Бюне» пишет, что она:

«принадлежит к лучшим достижениям, которые могла предложить выставка в этом году. Веселые выдумки и необычайная кинооператорская техника выделяли эту поставленную Александровым фильму».

Среди других фильм, которые были также продемонстрированы советской делегацией в Венеции, большой интерес вызвала, как отмечает корреспондент, фильма **«Новый Гулливер»,**

«в которой впервые участвуют совместно куклы с живыми людьми. Исключительно поразительное произведение, которое является новым словом в киноискусстве».

О фильме «Иван», демонстрируемой также на выставке, корреспондент пишет, что

«эта фильма отличается выдающейся техникой и гениальной концепцией образов».

Особенно подробно корреспондент останавливается на первой демонстрируемой на выставке фильме «Гроза».

«Режиссер отказался от всякой экстравагантности, чтобы представить материал чисто реалистически. Впечатление отдельных кадров усиливалось еще от мастерской фотографии, за которую ответственен оператор Гординов... Демонстрирование первой русской фильмы явилось, без всякого сомнения, сильным переживанием для всех тех, которые находились в Лидо, чтобы посмотреть нечто необычайное»... Публика в Лидо следила напряженно за развертыванием фильмы на экране... и под конец наградила режиссера долгими аплодисментами».

Вынужденный отметить глубокое и сильное впечатление, которое произвели наши фильмы, и в частности «Гроза», на собравшихся со всех концов мира «избранных» зрителей, корреспондент унифицированной киногазеты для вящшего успокоения, очевидно, своего немецкого читателя, глубокомысленно замечает, что наличие столь внимательной аудитории для советских фильм об'ясняется, во-первых, славой, которой пользуются советские фильмы еще с прежних времен, и, во-вторых, тем якобы что советские фильмы редко появляются на заграничных экранах.

Как бы фашистская кинопресса ни пыталась об'яснить достижения советской кинематографии последнего времени, она не может скрыть от своего читателя крупного успеха советских фильм на международной киновыставке в Венеции.

Л. М.

„ПЫШКА“ — УСПЕХ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

Работа оператора **Б. Волчка** по «Пышке» вызвала оживленное обсуждение. Это доказывает значительность и принципиальность работы, выходящей из ряда обычных явлений в советском операторском искусстве. Однако ни в критическом разборе А. Д. Головни, ни в остро полемическом возражении, подписанном группой операторов, основные и наиболее важные вопросы, затронутые дискуссией, не получили освещения.

А. Д. Головня в статье о «Пышке» нашел следующие отрицательные признаки:

Первое: «Волчек мог бы построить свою работу на непосредственном подражании французской живописи того периода, к которому относится материал фильмы. В частности, Волчек мог бы использовать опыт импрессионистической живописи. Волчек этого не сделал.. » Он не нашел «ни свирепой кисти Курбэ, изобличающей своих персонажей, ни легкой моментальности Ренуара».

Второе: «отказ оператора от настоящей фактуры лица». А. Головня считает, что художественные образы фильмы выиграли бы, если бы Волчек показал «интереснейших живых людей, с их бородавками, веснушками, угрями, игрой кожи, мускулов лица, своеобразным и всегда индивидуальным блеском глаз».

«Я уверен, — заметил А. Головня, — что у жены виноторговца лоснится нос, и жалею, что этого не увидел». Вместо этого «Волчек пошел по пути немецкого киноимпрессионизма, совершенно своеобразного явления кинематографии».

Третье: «условность» манеры работы оператора. А. Головня считает это отсутствием индивидуального стиля у Б. Волчка, «того стиля, который имеет Тиссэ со своим чеканным конструктивным светом и блестящим обыгрыванием фактуры материала, или Москвин со своей мерцающей прозрачностью живого света, как на картинах Веласкеза».

Стиль в операторском искусстве далеко не определяется простым единством технических приемов с'емки, изобразительная трактовка фильмы не может рассматриваться изолированно от темы и содержания художественного произведения, она не может быть оторвана от драматургической и режиссерской трактовки. Картина может быть снята от начала до конца жестко рисующей оптикой, выявляющей мельчайшие детали. И все же это еще не означает, что фильма снята реалистически.

Понятие стиля в операторском искусстве так же, как и в других областях художественного творчества, определяется значительно более сложным комплексом, нежели применение однородных по своему характеру изобразительных средств. Если оператор-художник реализует художественные образы в той или иной изобразительной композиции, то эта композиция в такой же мере носит на себе отпечаток мировоззрения оператора, в какой вся фильма отражает социальную целеустремленность драматурга и режиссера. Присущее данному художнику понимание основных идей произведения и свойственная ему форма выражения их определяют стиль его работы, и это теснейшим образом связано с его мировоззрением.

Что означает требование А. Головни вскрыть материал «по-новому и дать портреты патриотов?» Это значит, что прежде всего необходимо трактовать материал с основных идейно-художественных позиций.

Перед Волчком стояла задача выявить наиболее ценное и существенное у Мопассана с советской точки зрения, а это диктовало совершенно новое понимание образов Мопассана и новую изобразительную трактовку персонажей.

Волчек сделал это с большим творческим чутьем и мастерством.

В первых частях фильмы, до того, как Пышка приносит себя в жертву в угоду патриотам, все портреты патриотов даются в однохарактерной изобразительной трактовке. Композиционно крупные планы построены так, что подлинное лицо патриотов остается еще не раскрытым. Затем в полном соответствии с развитием сюжета и с изменением отношения патриотов к Пышке резко меняется и операторская трактовка.

Волчек переходит к асимметричным диагональным построениям, к острому ракурсу и образам. Меняется и световая композиция, и таким образом крупные планы патриотов приобретают остроту сатирических портретов. В отношении же Пышки сохраняется смягченная оптическая передача.

Именно это и характеризует творческую индивидуальность Б. Волчка как художника. Это не похоже на замечательные работы А. Головни и Э. Тиссэ, это далеко от манеры с'емки Андрея Москвина, но это оригинальная работа чрезвычайно высокого уровня, которая стоит не ниже лучших произведений советского операторского искусства.

Здесь мы подходим к вопросу об индивидуальности стиля оператора-художника.

Существует единый стиль советского искусства, стиль социалистического реализма, но из этого вовсе не следует, что метод художественного отображения действительности предполагает лишь одну творческую манеру, обязательную для всех без исключения художников. Если А. Головня и Э. Тиссэ, работая над жанром революционной патетики, применяли методы хроникальной с'емки, подняв их на высоту художественного обобщения, то это не значит, что изобразительная трактовка «Потемкина» или «Дезертира» должна стать единственной определяющей манерой работы советских кинооператоров.

Каждый оператор, работая над соответствующим жанром, должен сохранить свое творческое лицо, свою индивидуальную манеру с'емки, и это отнюдь не противоречит понятию единого стиля. Волчек выработал свою изобразительную манеру, которая по своей квалификации не стоит ниже манеры работы А. Головни и Э. Тиссэ. Всякое сравнение с манерой работы других мастеров не может служить исходной точкой для анализа, поскольку творческие манеры не могут быть соизмеряемы.

Наконец, вопрос об импрессионизме Волчка.

Импрессионизм никак нельзя рассматривать только с точки зрения специфичных для художников этого направления изобразительных приемов. Импрессионизм возник в живописи как направление, отличающееся в первую очередь своими мировоззренческими установками.

Мировоззрение импрессионизма приемлемо для нас, но богатейший арсенал выразительных средств этой школы мы не думаем отвергать. Вопрос лишь в том, чтобы опыт этой школы был использован критически. Импрессионистический прием, использованный таким образом, перестает быть импрессионистическим, приобретая другую смысловую направленность и другой характер. В фильме «Броненосец Потемкин» имеется сцена, когда утренние туманы даны в смягченной оптической передаче, на мягких полутонах, размытых контурах, с особой акцентировкой воздушной перспективы, т. е. как раз в той манере, которая характеризует приемы художников-импрессионистов. Значит ли это, что Тиссэ нарушил стилистическую цельность «Броненосца Потемкина», изменив в этой сцене свою манеру с'емки? Или быть может эти кадры дают основание квалифицировать Тиссэ как законченного импрессиониста? У Тиссэ нет и намека на импрессионизм. Лишь поверхностная оценка операторской работы, основанная на формальном анализе внешних приемов, без учета их смысловой мотивировки, может привести к такому поверхностному утверждению.

А. Головня не нашел в работе Волчка ни манеры Курбэ, ни «легкой моментальности Ренуара». Действительно в работе Волчка этого нет. Но если бы Волчек пошел по пути непосредственного подражания Курбэ и Ренуару, он совершил бы принципиальную ошибку.

«Основная наша ошибка при постановке «Нового Вавилона», — говорил Г. Козинцев на ленинградской конференции операторов, — заключалась в том, что стиль мы искали внутри живописного материала данной эпохи, а не в результате анализа действительности этой эпохи». Б. Волчек избрал другой путь. И этот путь не требовал непосредственного заимствования живописного стиля.

Авторы коллективной статьи в своем полемическом задоре напрасно приписывают Головне утверждение об обязательности для оператора-художника копировать мастеров живописи изображаемой эпохи. Этого требования в статье А. Головни нет.

Несколько слов о «веснушках, угрях и лоснящемся носе жены виноторговца». Нужно ли было, выявляя подлинное лицо патриотов, подчеркивать именно эти моменты физиологического порядка? Кадры сами по себе настолько убедительны, что никакой необходимости в подобных натуралистических приемах мы не видим.

Борис Волчек с точки зрения операторского искусства создал значительное произведение. Его работа резко отличается от так называемых «исторических» киноинсценировок западной кинематографии.

В его работе отчетливо видна социальная целеустремленность, которая в сочетании с большим художественным мастерством выдвигает его в ряды лучших советских операторов. «Пышка» — это победа советского операторского искусства в целом, и эту победу не следует недооценивать.

НА ШТУРМ ЭЛЬБРУСА

Нальчик. Во дворе аэроклуба готовятся к выступлению. Командиры пригоняют рюкзаки. На спины артиллерийских лошадей вьючат продовольствие. Оператор Беляков грузит аппаратуру. Надо выбрать самую спокойную и выносливую лошадь, так приторочить вьюки, чтобы где-нибудь случайно не стукнуть аппарат, не растрясти, пожалуй, не потерять его

Колонна выступает. Впереди движется группа ленинградских командиров на велосипедах — это провожающие, затем проводник, за ним участники похода, длинной цепочкой лошади с вьюками, среди них аппарат, бережно охраняемый помощником Коганом.

Тов. Беляков с рюкзаком за плечами, нагруженным на двоих, с ледорубом в руках, шагает в колонне командиров-альпинистов.

Каиров снимает процессию аппаратом «кинамо». Мы провожаем колонну мимо новых больших домов Нальчика.

Через час колонна вступает в Хуламо-Безенгийское ущелье.

У Белякова большой опыт горных с'емок. В 1926 г. он проделал кинематографическую экспедицию по Чечне. Хевсуретии, в активе у него восхождение на Казбек. Он решительно выступил в защиту профессиональной камеры на Альпиниаде.

Разумеется, такая тяжесть, как «Дебри Л» весом 80 килограммов, значительно затрудняет восхождение к вершине. Однако заменить «Дебри» аппаратом «кинамо» нельзя, ибо при повышенном пульсе и учащенном дыхании трудно обеспечить устойчивость кадра. Заснятые «кинамо» кадры качаются, панорама не имеет плавности и т. д.

Путь до Миссе-Кош в основном снимался «кинамо».

На ледник выносится аппарат «Дебри». Одному не справиться. Командиры охотно помогают. Тяжело менять точку, но стремление к высокому качеству, профессиональная гордость заставляют не считаться с этим.

Штурм Цепнеровского перевала Здесь уже настоящий альпинизм. Командиры движутся, связанные веревкой. Точка, в которой снимает оператор, далеко впереди колонны.

Вперед вышли инструктора. Трое прокладывают дорогу, сбрасывают веревку. Участники похода штурмуют перевал. Оператор остался внизу. Наступает очередь оператора. Длинный под'ем, возня с аппаратом дают себя знать. Усталость сбивает с ног не только оператора. На помощь приходят командиры. Медленно, с большими остановками, чтобы успокоить сердце, движется последняя группа с аппаратом. Но вот и она, утопая в снегу, делает последние шаги. Перевал взят. Перевал снят. Оператор выбился из сил — отдыхает.

Спуск не снимаем. Экономим пленку. Впереди еще Сванетия, перевал Бечо, а израсходовано больше двух третей запаса.

В Сванетии горы выглядят совсем иначе. Снимаем незабываемые виды вершин, у которых рождаются и умирают облака. Дневка. Колонна отправляется в дальнейший путь. Снова под'ем. Перевал Бечо. Оператор поднимается впереди колонны. Погода портится. Туман закрывает исключительную панораму. К перевалу подтягивается колонна. Сняты последние 15 метров. Оператор складывает аппаратуру.

В Тересколе—лагере Альпиниады, раскинувшемся у подножия Эльбруса, разговоры о предстоящем штурме, о случаях неудач, о горной болезни, о хорошем сердце.

Никто из нас не жалуется на плохое сердце, но опыт прошлогодней Альпиниады, когда оператор Микоша, крепыш и физкультурник, не дошел до вершины, заставляет волноваться и нас. Волнуется даже Беляков, взявший в 1926 году вершину Казбека.

Разработали точный план, чтобы сберечь силы. Решили взять с собою профессиональный аппарат «Дебри Л».

На Эльбрусе бушевали метели. В Тересколе шел дождь.

На 23 августа было назначено выступление первого эшелона. Мы решили выйти на день раньше. Льет дождь. Ишаки нагружены аппаратурой. Забрав в рюкзаки все теплое, тронулись в путь. Ишаки скользят, падают. Их приходится поднимать, и таков весь путь. Казалось, век будет продолжаться это унылое шествие.

К великой нашей радости показался огонек. Это приют группы связистов. Сообщают, что наверху буран. Отбираем у связистов перчатки и варежки. Горячий чай и сон.

Сияющее утро. Вершина Эльбруса совсем рядом — рукой подать.

Этот километр вверх мы, однако, шли восемь часов. «Рукой подать»— оказалось растяжимым понятием. У всех пульс в движении не поднимался выше 120 и при двухминутном отдыхе приходил в норму. Только у помоператора Благодатова пульс выбивал 132 и начиналось головокружение.

Беляков и Коган, прошедшие перевалы Цаннер и Бечо, шли ровным альпийским шагом. Каиров не мог удовлетвориться таким медленным темпом и то и дело вырывался вперед. Но восьмичасовой путь заставил соблюдать дисциплину.

Последний «ехидный» под'емчик— и перед нами приют ОПТЭ, маленький домик в скалах.

Часам к 11-ти дня внизу показалась цепочка первого эшелона Альпиниады. Каиров спускается навстречу, чтобы снять снизу под'ем к приюту. Беляков снимает сверху. Но до чего тяжело здесь каждое движение. Аппараты кажутся втрое тяжелее. Каждая перемена точки требует двух-трехминутного отдыха. Это сказывается высота 4200 метров. Стараемся не делать резких движений. Ходим, «как мореные мухи», по удачному выражению Когана.

Весь день у нас в работе. Вечером начинаем готовиться к штурму. Я и Каиров решили итти в колонне с аппаратом «кинамо». Особая забота о ногах. Только вчера здесь на приюте мы встретили альпиниста, жестоко отморозившего ноги. Надеваем каждый по нескольку пар чулок. Особенно это заботит Каирова, ноги которого один раз уже были отморожены.

На 2 часа ночи назначено выступление.

Все улеглись. Тишина. Около оператора Каирова горит свеча. Он копается на правах подготавливающегося к с'емке. В десятый, вероятно, раз меняет систему одевания носков. Одни рекомендуют начинать с нитяных и перемежать шерстяными, другие же высказываются за обратный порядок.

Под'ем. Взводы командиров строятся и выходят каждый через 15 минут.

Неожиданно получаю потрясающее сообщение: ишаки не могли дойти до седловины, и носильщики оставили аппаратуру, спальные мешки, продовольствие, Белякова и Когана на камнях Пастухова, на высоте 4600 метров.

К счастию, три балкарца, почевавшие с нами, обещают доставить аппаратуру на своих плечах.

Я решил итти в хвосте колонны. Слышна команда: «4-й взвод, стройся»! Темно, перекличка. Выступили без Каирова.

Минут через 15 он нас нагоняет, запыхавшийся от быстрой ходьбы.

«Кинамо» решили нести попеременно. Первым несу я.

Частые передышки. Мерзнут ноги. Но самочувствие великолепное.

Многие уже жалуются на головные боли. Несмотря на явные признаки горной болезни, все продолжают итти вперед.

Пульс не превышает 120. Только зябнут ноги.

На высоте 5000 метров потрясающее зрелище. Восходит солнце. На небе тень от Эльбруса. Жалеем, что нет пленки Панкино. Но едва ли она передаст на экран исключительность этого зрелища.

Колонна мерно и медленно движется вперед. Для того, чтобы снять хоть один кадр, приходится выходить из рядов, отходить в сторону, обгонять, останавливаться и даже спускаться вниз, потом снова нагонять.

Увлечение ли работой сыграло свою роль, но я не чувствовал никаких признаков горной болезни. Только ускоренное движение заставляло сильнее биться сердце, при обгонах, при отходах в сторону, но двухминутная передышка приводила дыхание и сердце в норму.

5300 метров. Седловина. Весь эшелон расположился на отдых. Отдыхают порядком измученные носильщики. Лежат. Хочу запечатлеть передышку, подхожу к Каирову и узнаю новость... Каиров обморозил ноги. Отбираю «кинамо», кассеты и отправляю Каирова к врачебному пункту.

Но неудачи множатся. Мне сообщили, что Беляков с помощником отправились на вершину. Значит: снимать придется только мне одному и притом «кинамо».

Пытаюсь кричать вверх, чтобы Беляков откликнулся.

Но ответа нет, голос относит ветром.

Но вот вверху, метрах в ста, силуэт Белякова.

Бегом бросаюсь к нему. Нужно не пропустить момента выхода эшелона с седловины. Именно здесь чувствуется все значение под'ема.

Набегу вижу, как на высоте приюта ОПТЭ пролетает самолет.

Беляков заметил меня, но не спускается вниз (не рекомендуется терять высоту), а ждет.

Подбегаю, обессилев, падаю.

Минуты две или три не могу говорить, лишь тяжело дышу. Но вот снова прилив сил. Встаю, даю распоряжение, чтобы Коган обеспечил доставку аппаратуры на вершину раньше, чем придет колонна.

Колонна выстраивается цепочкой, начинается штурм вершины.

Итти неимоверно тяжело. После каждых десяти шагов нужен трех-пятиминутный отдых.

Но все идут хорошо.

Обгоняем колонну с тем чтобы успеть снять кадры под'ема всего эшелона на вершину.

Вот мы уже на вершине. Носильщики приносят аппарат.

Но где штатив?

Внизу, метров 100 до вершины, сидит обессилевший носильщик. Штатив лежит рядом. Спускаемся вниз. Втроем вместе с носильщиком, а потом, когда он уже не в состоянии итти, без него втаскиваем штатив.

Увы, ножки штатива не выдвигаются — заледенели.

Эшелон берет последние метры. Снимаем «кинамо».

Беляков поставил аппарат, закрутил ручку, и в эту минуту на гребне показывается голова командующего эшолоном т. Глаза.

Я чуть не подпрыгиваю от радости. Нужно снимать монтажные куски. Снова спускаемся вниз с т. Коганом и снимаем поднимающихся одиночек.

— Материал есть!

Восходящие остаются на вершине 2—3 минуты и потом спускаются вниз.

С трудом собираю командиров, чтобы снять их крупным планом. Прошу разрешения прикрепить на вершине марку Союзкинохроники «СКХ»— вырезанную мной из консервной банки. Разрешение получено. Прикрепляю к постаменту, поставленному альпинистами 26-го завода. Беляков, поднимая панораму, снимает усталую, прислонившуюся к постаменту Зинаиду Рихтер — корреспондента «Правды». Я прошу ее открыть лицо. Она неохотно снимает маску, но очки и красноармейский шлем все же закрывают лицо.

Все спускаются. Остаемся только мы с аппаратурой. Нужно еще снять панорамы, открывающиеся с вершины на юг, запад, восток. Мы еще полны сил и энергии.

Но поднимается старший носильщик Юсуп и категорически требует, чтобы мы спускались, иначе они аппаратуру не понесут.

Угроза серьезная. Пытаюсь затянуть время разговорами. Но он неумолим.

Приходится смириться.

Запаковываем аппаратуру. Смотрю на часы.

На вершине мы пробыли 1 ч. 10 минут.

Это втрое больше, чем полагается. Но странно... Мы еще полны сил. 12 часов тянулся под'ем с приюта ОПТЭ. Спуск шел легче.

Возвращаемся.

Самое большое удовольствие — это выпить кружку чая с клюквенным экстрактом.

Каиров был уже на приюте ОПТЭ. Ноги его оттерли снегом и спиртом. Сейчас Каиров в безопасности.

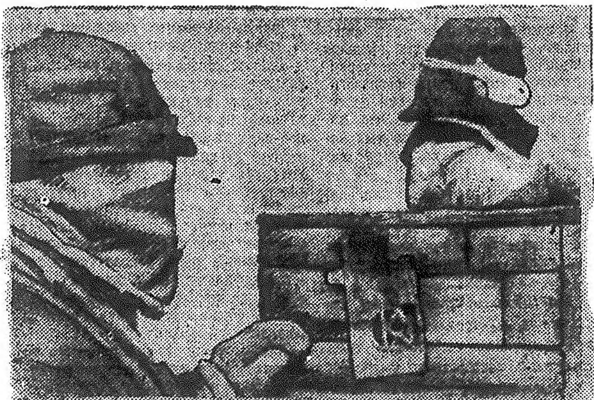
Утром, оставив Белякова и Каирова для с'емки под'ема 2-го эшелона с приюта ОПТЭ, я спустился вниз.

На следующий день мы все встретились в Тересколе и коллективно решали труднейшую задачу, как бы на 50 метрах оставшейся пленки снять Курмалык и Тересколе и встречу участников Альпиниады в Нальчике.

Рекорд высокогорной кинос'емки профессиональным аппаратом поставлен.

Накоплен богатый альпинийский опыт.

Н. КАРМАЗИНСКИЙ



«Альпиниада РККА». На вершине Эльбруса прикреплена марка Союзкино-

«Альпиниада РККА». Оператор И. Беляков снимает Эльбрус с Бечейского перевала

НА ПЛЕНУМЕ ЦК РАБИС

СОЮЗ КИНОРАБОТНИКОВ ОРГАНИЗОВАН!

Небольшой сравнительно, всегда нарядный зал клуба Рабис был вчера переполнен. В 12 ч. дня места за столом президиума заняли: т. **Боярский** (председатель ЦК Рабис), т. **Бляхин** (пред. Главреперткома), т. **Плетнев** (зам. нач. ГУКФ), члены президиума тт. **Гринберг**, **Пашковский**, народный артист республики **Качалов** и др. В президиуме появляется т. **С. С. Динамов** — зав. сектором искусств отдела культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б) и т. **Евреинов** (секретарь ВЦСПС).

Среди собравшихся председатели центральных правлений краевых и областных отделений союза — директора театров и кинофабрик, актеры, режиссеры, активисты-производственники.

Пленум об'является открытым. С докладом выступает тов. Боярский, подробно останавливающийся на причинах, вызвавших необходимость разукрупнения профсоюзов, и в частности разделения союза Рабис на два самостоятельных: рабис и кинофотоработников согласно решения IV пленума ВЦСПС.

Основной мотив разукрупнения— значительный рост членской массы и острая необходимость в связи с этим приближения профорганизаций к производству, улучшения обслуживания каждого члена союза, максимальная забота о таких его насущных нуждах, как вопросы зарплаты, нормирования труда, социального страхования, рабочего снабжения, культурного и бытового обслуживания и не только самого члена союза, но и членов его семьи.

— Борьба за правильное разрешение вопросов зарплаты, соцстраха, за всестороннее, полное материально-бытовое и культобслуживание нашего работника, — заявляет тов. Боярский, — это основное, ибо, правильно разрешив эти вопросы, мы стимулируем работника — члена союза к лучшей работе, честному труду, высоким качественным показателям, выполнению промфинплана. Вот наше место. Вот, где наше влияние на массу, наша помощь производству — в своевременном, четком выполнении его контрольных цифр и заданий.

Ярко и убедительно доказывает т. Боярский всю важность и нужность разукрупнения союзов. Можно ли было правильно поставить обслуживание всех 150 тысяч членов союза, об'единявшего до 600 различных смежных профессий в области искусства, причем каждая из них имела свои методы работы, свои особенности, свои интересы в вопросах труда (актеры, музыканты, режиссеры, скульпторы, кинооператоры и т. д.).

Тов. Боярский приводит любопытные цифры.

Свыше 45 тысяч человек об'единяет вновь создаваемый союз кинофотоработников. На кинофабриках работает 8.102 человека, причем они дали за последний год прирост членов на 1,4 проц. Киносеть (стационары и передвижки города и деревни) насчитывает 27.200 чел. и тоже имеет прирост членов за текущий год на 16 проц. Прирост имеется и по другим группам. И только число фоторабoтников-членов союза снизилось. Это свидетельствует о плохом обслуживании их союзом.

Особенно плохо поставлено обслуживание киномехаников на селе. А ведь они — центральная фигура для союза кино-фоторабoтников. Это полпред наш на селе, ибо он не только демонстрирует фильму, но и развертывает вокруг нее значительную культурную работу. Поэтому киномеханик должен быть об'ектом особого внимания профсоюза. Ему должен быть обеспечен заботливый уход и удовлетворение всех его нужд и запросов.

Количественно, масса киноработников выросла. Охват же ее союзным членством составляет лишь 88 проц. Этот пробел необходимо устранить. 1247 единиц имеет союз кинофоторабoтников на местах. Его задача тесно с ними сомкнуться, обеспечить им повседневный инструктаж и оперативное руководство.

Особое внимание должно быть уделено творческим работникам, что же касается фотографов, то по предложению тов. Боярского их необходимо организовать внутри союза в самостоятельную секцию со своим выборным правлением.

Тов. Боярский закончил свой доклад пожеланием, чтобы оба союза, обслуживающие смежные отрасли искусства и имеющие много точек соприкосновения (актеры, режиссеры, музыканты и пр.), и впредь работали в тесном содружестве, помогая друг другу и обмениваясь опытом, причем в первую очередь это относится к союзу Рабис, как к более старой, обогащенной опытом организации.

Затем выступил тов. Евреинов, секретарь ВЦСПС, закончивший свое яркое выступление пожеланием обоим профсоюзам плодотворной работы и успеха в их борьбе за создание невиданных образцов подлинного советского социалистического искусства.

В прениях выступил т. Рошаль — от имени творческих работников, приветствовавший решение о разделении на два союза и выразивший пожелание, чтобы тесная совместная работа обоих ЦК помогла дальнейшему расцвету деятельности обеих профорганизаций. Выступали и другие товарищи.

*

Единодушно, под аплодисменты всех собравшихся, пленум одобрил в короткой резолюции решения IV пленума ВЦСПС о разукрупнении и в соответствии с этим утвердил организацию двух самостоятельных профсоюзов. Затем был выделен из состава пленума (из членов ЦК Рабис) состав членов ЦК вновь созданного союза, куда вошли следующие товарищи: **1) Гринберг М. А., 2) Пудовкин В. И., 3) Довженко А. П., 4) Эсания Л. Ф., 5) Пчельникова О., 6) Трифонов Г. Н., 7) Кишмишев Я. Н., 8) Фоминцев С., 9) Плытинин.**

После этого работа пленума была об'явлена законченной.

М. ГРИ—Г.



«Альпиниада РККА». Командование Альпиниады на вершине Эльбруса у звезды, построенной в 1933 году, ныне разрушенной буранами Режиссер Н. Кармазинский, оператор И. Беляков

НА ПРОИЗВОДСТВЕ

„ЮНОСТЬ МАКСИМА"

ЛЕНИНГРАД (**от нашего корр.**).

Интенсивно ведутся дос'емки на заводе и в павильонах («Конспиративная квартира», «Подпольная типография» и пр.) для фильмы «Юность Максима». Для участия в дос'емках павильона «Подпольная типография» в Ленинград приезжал народный артист **М. Тарханов.**

Дос'емки форсируются с таким расчетом, чтобы к ноябрю закончить монтаж «Юность Максима».

„П Е Т Р I"

Режиссер **В. Петров** приступил к подготовительным работам по фильме «Петр I». Подыскиваются актеры на главные роли. К 1 ноября сценарий **А. Толстого** должен быть сдан фабрике.

Установлено, что картина будет строиться на материале второй части романа и охватит период Шведской войны (от подготовки к войне и первой битвы при Норведо и до взятия крепости Нотенбург и основания Петербурга).

„ЧЕЛОВЕК НА ВЫСОТЕ"

«Человек на высоте»—под таким названием ленинградская кинофабрика Союзтехфильм и киносовет Дома ученых им. Максима Горького выпускают большую научно-популярную фильму, посвященную Эльбрусской комплексной научной экспедиции (ЭКНЭ) Академии наук, работавшей в течение всего августа на массиве Эльбруса.

Впервые в истории восхождения на Эльбрус киногруппе Союзтехфильм (реж. **Вейнштейн**, оператор **Абрамович**) удалось зафиксировать на кинопленке редчайшие моменты научно-исследовательской работы со сложнейшей и громоздкой аппаратурой на больших высотах — 3200, 4200, 5300 метров над уровнем моря.

Оператор Абрамович, совместно с группой ученых и научных сотрудников экспедиции, впервые водрузил киноаппарат на обеих вершинах Эльбруса — восточной и западной, произведя с'емки на высоте 5633 метров над уровнем моря—высшей точке в Европе.

Тов. Вейнштейн по вьючной тропе перевалил через перевал Киртык-Руш (3200 метров) и спустился в долину теплых нарзанов Джелы-Су, впервые засняв Эльбрус с северной стороны, совершенно почти неприступной для восхождения, но замечательно живописной.

Режиссер фильмы «Человек на высоте» — **Вейнштейн П. Я.**, консультант — профессор **Фран П. М.**

Фильма будет выпущена в двух вариантах — в звуковом и немом. Последний будет готов к XVII годовщине Октябрьской революции.

„ПАМЯТИ ФЕРДОУСИ"

«Грузкинохроникой» произведены с'емки целого ряда моментов из торжеств, проведенных в Грузии по поводу 1000-летия со дня рождения Фердоуси.

В кинодокумент вошло торжественное заседание, происходившее в железнодорожном клубе им. С. Орджоникидзе в Тифлисе, на котором присутствовали представитель правительства Персии г-н Саид Нафиси, председатель ЦИК Закавказья и Грузии т. **Ф. Махарадзе**, члены правительства и др.

Звуковой кинохроникой записана речь г-на Нафиси и ответная речь профессора Нуцубидзе, произнесенные на торжественном заседании.

Кроме того были засняты открытая в музее Грузии выставка Фердоуси и другие моменты.

В ближайшее время звуковая хроника выпускается на экраны Тифлиса и районы Грузии.

Один экземпляр фильмы будет отправлен в Персию — в Тегеран, к торжествам, проводимым в этом месяце по случаю 1000-летия со дня рождения Фердоуси.

„КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС"

Фильма «Космический рейс» реж. **В. Журавлева** (Московский кинокомбинат) будет немой. Весь состав группы (за исключением режиссера и оператора) обновлен. Новый коллектив дружно взялся за работу, показав свою работоспособность. Отснято 6 об'ектов: 1) «Комната Андрюши», 2) «Гараж», 3) «Кабинет проф. Седых», 4) «Вестибюль», 5) «Обсерватория», и 6) «Вагон». На очереди с'емки «Ангара» и самой крупной декорации «Под'езд института».

Для участия в с'емках «На луне» привлечены циркачи-дублеры.

В работу группы «Космический рейс» включился технический директор Московского планетария т. **Шестовский**. Он оказывает группе большую помощь научными консультациями.

«Узким местом» в работе группы продолжает оставаться техническое обслуживание. Особенно плохо с костюмерным цехом.

Ни одна декорация не бывает готова в срок.

Почти на все запросы группы руководство технической фабрики досадливо отмахивается или отвечает: «Сделать не можем».

Надо помочь группе покончить с «узкими местами», дать ей возможность нормально вести работу. Руководство фабрики и общественность должны вмешаться и обеспечить группе удовлетворение ее нужд.

„О Л И М П И А Д А"

На фабрике Госкинпром Грузии закончена производством звуковая хроникальная фильма в трех частях «Олимпиада». Фильма показывает интереснейшие моменты олимпиады народов Закавказья, организованной этим летом в Тифлисе по инициативе Закрайкома ЦК ВКП(б). Олимпиада была смотром подлинного массового народного искусства. В ней приняли участие рабочие, ударники и колхозники семнадцати народностей, населяющих Закавказье.

Автор-режиссер фильмы **Ш. Хомерики**, окончивший в этом году режиссерскую мастерскую С. М. Эйзенштейна, операторы—**А. Поликевич, О. Манакиян и Н. Нагорный**, звукооператор **И. Григорьян.**

Интогркино заказало пятнадцать экземпляров этой фильмы для экспорта.

„ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА"

НА ПРОСМОТРЕ

В Сочи, в доме отдыха им. Цюрупы, в парке под открытым небом оборудован новый звуковой кинотеатр стационар. Установлена новейшая звукопроекционная аппаратура конструкции проф А. Ф. Шорина.

Недавно в новом кинотеатре состоялись закрытые просмотры фильмы режиссера **Г. В. Александрова «Веселые ребята».**

На просмотрах присутствовали отдыхающие в домах ЦИК, О-ва политкаторжан, Цекубу, санатории им. Фрунзе и Об-ва старых большевиков.

Просмотры прошли с успехом. Фильма получила высокую оценку со стороны ряда ответственных работников, профессоров, академиков и деятелей искусства. Присутствовавшим на просмотре режиссеру Г. В. Александрову и артистке Л. Орловой были устроены шумные овации.

Мнение высококвалифицированной аудитории было зафиксировано в специальной коллективной рецензии, подписанной более ста подписями. Особенный успех среди зрителей получили мелодии и песни из фильмы. Марш «Веселых ребят» широко распространился среди отдыхающих в санаториях и домах отдыха Черноморского побережья.

После просмотров по просьбе зрителей был организован специальный вечер, на котором режиссер Г. В. Александров рассказывал о своей работе над фильмой «Веселые ребята».

★

««Веселые ребята» — новая фильма режиссера **Г. Александрова**, производства Московского кинокомбината — продана кинематографическому европейскому тресту для демонстрации на всех экранах Европы.

„Три песни о Ленине“

ПАМЯТИ ГЕРОЯ И ВОЖДЯ

Кадры из фильмы «Три песни о Ленине»

Перед новой фильмой Вертова умолкают споры о документализме. Когда люди выходят из зрительного зала растроганными и потрясенными, может ли возникнуть вновь дискуссия о нужности или ненужности такой обработки документального материала, к какой прибегает автор этой замечательной фильмы.

Фильма о Ленине помогает понимать и чувствовать величие нашей эпохи и ее творцов, волноваться и снова переживать трагическое событие 1924 года, когда страна и партия лишились великого вождя и у вырытой рядом с Кремлевской стеной могилы дали обещание сделать социалистические заветы социалистическим деянием.

Мы знаем, как нелегко создавать фильму о типическом герое нашей страны, с какими трудностями связаны поиски жизненного образа этого героя и ее отдельных черт. Тем более понятно, насколько труднее было монтировать образ человека, вождя мирового пролетариата в его революционной борьбе за социалистическое общество. Насколько сложнее и ответственнее создание такой фильмы по сравнению со многими и даже очень многими картинами, выпущенными на экран в последние годы.

Великой трудностью, которую пришлось преодолевать режиссеру, был колоссальный об'ем материала. Правда, кадры Ленина, заснятого при жизни, немногочисленны. Они известны всем наперечет, и Вертов воспользовался едва ли не большею частью документальных снимков вождя. Но зато какие безграничные горизонты открывались перед режиссером, когда он набирал материал для изображения ленинских дел. Эти дела огромны и необ'ятны. Для того чтобы сделать произведение цельным и законченным, Вертов должен был поставить себя в определенные границы, без которых немыслимо никакое большое искусство. Он взял образ Ленина таким, каким он представляется в песнях и сказаниях народов советского Востока. Подобный выбор сузил тему, но и помог вместе с тем ее углубить. Он придал фильме большую и своеобразную лирическую насыщенность, свежесть и остроту непосредственного воздействия.

В самом деле, показать, как сила ленинской национальной политики сняла чадру с восточной женщины и вывела ее из темницы первобытного существования на свет культурной жизни, как в кибитке зажглась электрическая лампочка, как громкоговоритель бросил в далекие пески степей человека, плетущегося на осле, горсть медных звуков «Интернационала», как отошел в сторону верблюд и «за ее скажутом победоносно проехал трактор»,—не значит ли это показать тем самым все величие ленинского дела, чтобы зритель по ленинской точке этого взмаха мог определить сразу и непосредственно колоссальный размах социалистического строительства. Делая фильму в таком плане, Вертов пробивался вперед между двух подстерегавших его опасностей: с одной стороны, он рисковал превратить содержание картины в показ восточной экзотики, с другой, остранить по-формалистски образ Ильича. Вертову удалось избежать этого.

Как свидетельствует само название произведения, фильма распадается на три части, но все они друг с другом связаны. Каждая песня не есть нечто в себе замкнутое, одна немыслима без другой, как немыслима часть симфонии, изолированная от целого. В фильме есть мотивы, которые переходят из песни в песню, организуют восприятие картины, вычерчивают ритмико-эмоциональную конструкцию произведения. Такова, например, тема Горок, или тема садовой скамейки, скамейки, на которой сиживал когда-то Ленин. В начале фильмы скамейка стоит на траве, на лужайке, от которой так и пышет летним зноем. Кажется, совсем недавно, вот сейчас, здесь был человек и ушел вон в тот дом, с белой ампирной колоннадой, что вырисовывается среди зелени парка. В конце фильмы эта же скамейка показана запорошенной снегом, она сиротливо стоит среди сугробов. Великий человек умер, и даже, если придет лето, он не будет больше отдыхать здесь в тени деревьев и думать о стране и ее будущем. Зритель начинает все острее чувствовать горечь утраты. Но режиссер останавливает чувство грусти, он показывает, что после смерти вождя остались его дела, остался выполнять ленинские заветы другой великий вождь пролетариата—т. Сталин.

Тема скамейки звучит как лирическая деталь. Ее перекрывает более мощная тема, тема жизнеутверждающая, тема социалистического строительства и культурной революции, тема нового общественного строя и переделки сознания людей. Эта тема, как лейтмотив, проходит через все три песни, связывая воедино отдельные части, эпизоды, мелодии, мотивы.

Перекликаясь, контрапунктируя с основным сюжетом фильмы — с образом Ленина, тема социалистического строительства вскрывает смысл произведения так, что от этого выигрывает и идейная глубина вещи и одновременно зарисовка облика Ленина, как человека. Это была очень сложная задача — совместить показ грандиозного социалистического переустройства общества с теплым, задушевно-лирическим изображением Ленина, дать величие образа и одновременно его человечность. Но Вертов с честью справился с этой задачей. И зритель уходит после просмотра фильмы растроганным. Он чувствует дыхание эпохи и ощущает в то же время какую-то родственную близость к вождю-герою-другу-брату.

Образ, стоящий на Красной площади, «кибитка», подойдя к которой пришелец оставляет за спиной горести и печали личной жизни, перерастает из наивного образа народного творчества в образ большого социального смысла. Поэзия приходит на помощь к документу, и документ оживает, расцветая всеми красками своего многообразного содержания.

«Три песни о Ленине» построены по принципу композиции, к которой советские кинематографисты прибегали не раз и нельзя сказать, чтобы безуспешно (Н. Зархи и В. Пудовкин). Первая песнь «В черной тюрьме было лицо мое» развертывается сначала в ритме медленном, но затем «анданте» сменяется «аллегро». Вторая песнь «Мы любили его» представляет собой «марш фюнебр». Третья песнь финальная «В большом каменном городе» движется, как «аллегро кон-брио». Если бы произведение Вертова строилось по принципу формально-логического развития сюжета, песнь о смерти Ленина, которая занимает сейчас среднюю часть фильмы, должна была бы итти в начале. Вертов организовал материал по-иному методу, по законам музыкального искусства. У него тема смерти идет в окружении двух оптимистических частей, и Ленин становится живым в делах, свершаемых в пролетарском государстве. Законы музыки, примененные в кинематографии, помогли создать произведение удивительной ритмической силы.

Вертов был всегда мастером ритмического монтажа. В «Шагай, Совет», в «Шестой части мира» он создал искусные образцы частей, построенных исключительно на ритме. Здесь, в «Трех песнях о Ленине», Вертов поднимается до виртуозного владения средствами монтажной выразительности. Подобно тому как это происходило в «Шестой части мира», он монтирует в новом произведении Север с Югом, танец детей среди песков Средней Азии с парадом физкультурников на площади Урицкого в Ленинграде. Но теперь уже этот прием никого не изумляет. Напротив, такой монтаж воспринимаешь, как должное, ибо это — не кинематографический эксперимент, ибо монтаж подчинен смыслу картины, он придает содержанию картины огромную пространственную широту. Он призван выразить ту мысль, что радость и бодрость наполнили равно и жизнь пионеров далекого Востока и жизнь юношей и девушек большого северного города.

Каждый член социалистического общества участвует в жизни и работе страны по-своему. Каждый делает то, что в его силах и способностях. Один проектирует и строит гидростанции—памятники первому электрификатору советского государства, другие поднимаются в стратосферу, третьи создают произведения искусства, увековечивающие эпоху, зовущие в бой за коммунистическое будущее, но во всех этих делах памятник Ленина лепят вместе с ним (в картине Вертова этот момент изображен необычайно выразительно и смело).

Фильма «Три песни о Ленине» является кинематографическим памятником вождю новой истории человечества. И в этом заключено ее художественное и историческое значение.

Н. ИЕЗУИТОВ

ВОЛНУЮЩИЙ ДОКУМЕНТ

Каждая документальная фильма возбуждает естественный вопрос: где кончается сила воздействия материала — живых людей и исторических фактов, запечатленных на пленку часто безыменными операторами, и где начинается воздействие изобразительных средств художника-режиссера, сводящего разрозненные куски в единую образную систему?

Передать содержание «Трех песен» так же трудно, как пересказать стихотворение или поэму. В отличие от предшествовавших работ Вертова, отличавшихся в большей или меньшей степени фрагментарностью и произвольностью в соединении отдельных эпизодов, «Три песни» обладают целостной формой и очень своеобразным поэтическим сюжетом.

Этот сюжет построен из трех исторических циклов так, что зритель с первых кадров оказывается захваченным многообразной картиной революционной перестройки мира, в центре которой стоит Ленин.

Мы видим революцию и Ленина глазами тюрчанки, освободившей свое лицо от черной тюрьмы, или мавзолей на площади большого каменного города. И мы вспоминаем поэму «Сами» Н. Тихонова, в которой фигура Ленина приближена к нам через образ индийского мальчика, для которого Ленин — полулегендарный, но близкий и родной «Лени».

Монтаж разнородных кусков приобретает большое смысловое и художественное значение. Колонна германских коммунистов оказывается включенной в нашу демонстрацию на Красной площади. Мы видим радиокибитку в отдаленном кишлаке, куда дехкане с'езжаются, чтобы слышать передачу парада, происходящего на Красной площади. От экрана идет гул приветственных криков, которые, преодолевая пространство, находят одинаковый отклик в сердцах людей в самых разнообразных точках земного шара.

В своей статье «Без слов» (Ротфильм № 18) Вертов правильно указывает, что «Содержание «Трех песен» разворачивается спирально то в звуке, то в изображении, то в голосе, то в надписи, то без участия музыки и слов, одними выражениями лиц, то внутрикадровым движением, то столкновением одной группы снимков с другой группой, то ровным шагом, то толчком от темного к светлому, от медленного, к быстрому, от усталого к бодрому, то шумом, то немой песней, песней без слов, бегущими мыслями от экрана к зрителю без того, чтобы зритель-слушатель переводил мысль в слова».

Здесь перечислены основные приемы и средства, которыми режиссер достигает исключительной силы воздействия своей фильмы. Что же является ведущим началом? Своей статьей Дзига Вертов стремится отвести подозрение в том, что эта ведущая роль принадлежит слову. Он указывает на то, что иностранцы, и в том числе Герберт Уэллс, видевшие фильму, понимали ее и были взволнованы, не зная содержания тех 1300 слов, которые звучат в песнях, в речах и надписях. Мы знаем, что в своих высказываниях против игровой фильмы, при разработке позиций киноков Вертов особенно восставал против того, что он называл литературщиной игрового кино, против параллелизма надписи и кадра и утверждал, что основной компонент фильмы — это кадр, основное средство композиции — это монтаж, позволяющий с помощью кадров восстанавливать факт и тем самым отображать действительность.

Но напрасно было бы искать в фильме соответствия ее формы теоретическим высказываниям Вертова. Фильма родилась не благодаря, а вопреки его теории.

Слово в его фильме несет немалую смысловую и конструктивную функцию. Значение песен советского Востока, следы которых повсюду рассеяны в фильме в виде надписей, значительно глубже. Слова песен явились для Вертова своеобразным и красочным сценарием, который он с большим мастерством переложил на язык кинообразов.

В «Трех песнях», выдающемся образце документальной лирики, мы имеем синтез народного поэтического творчества и мастерства Вертова, воспитанного многолетними экспериментами в области документальной фильмы и проявившего себя как крупный художник-кинематографист.

ВС. ПОПОВ

СОЗДАДИМ НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЛЬТФИЛЬМЫ

Вопросам мультипликации Госкинпром Грузии не уделял достаточного внимания. Право на существование мультцеха пришлось отвоевывать. Новое руководство в лице **Титберидзе** и **Колотозова** подошло к работе мультцеха и правильно оценило огромное значение мультипликации как **художественного** зрелища для детской аудитории и для взрослых.

В настоящий момент из цеха, занимавшегося только обслуживанием научно-технических и культурфильм, составлением диаграмм и мультированием технических процессов, вырос особый цех для производства мультипликационных **художественных короткометражек** для детей и взрослых. Получено хорошее оборудование: станки, столы особой, очень удобной конструкции, с'емочный и проекционный аппарат. Идет подбор национальных кадров мультипликаторов. Художники (**Топуридзе** и др.), работавшие под руководством известных художников профессора **Ладо Кудиашвили** и **Лансере**, привлечены к работе в мультцехе. Сам Кудиашвили также заинтересовался этим делом и дал согласие руководить работой молодых художников. Большим достижением цеха является и привлечение такого ценного работника, как композитор **Швелидзе**, хорошо знающий национальную музыку.

Мы должны создавать мультипликационные фильмы на национальном материале. Цех стал перед задачей творческой перестройки. В связи с этим и с'емки фильмы «За солнце» были приостановлены, покуда сценарий не переделали в соответствии с новыми задачами.

Проделана большая работа по созданию тематического плана и новых сценариев, основанных на национальной специфике.

Герой заграничной мультипликации Мики Маус не может служить для нас образцом в создании своего национального мультипликационного героя, стержневого персонажа целой серии мульткомедий. Мики Маус — это мистическое представление о домашнем добром и забавном духе. В звуковой мультипликации Мики Маус превратился в духа музыки: Мики— своими стоками уходит в буржуазную сказочную детскую литературу об эльфах, добрых и злых феях и всякой чертовщине.

Нам кажется неудачным образ ежа, который в советской мультипликации завоевал себе место первого героя. Еж, и внешне, и в сюжетном оформлении, во многом напоминает Мики.

Своего мультипликационного героя мы хотим создать, черпая богатый материал **из грузинского фольклора, из народного эпоса.** Считая необходимым освоение богатой техники заграничной мультипликации, мы решительно отошли от подражания ее содержанию.

Героем грузинской мультипликации будет бедняк-крестьянин, молодой грузин, родом из Мингрелии, Чичико или Чикол. В нем есть нечто общее с Иванушкой из русской народной сказки, но Чичико (Чикол) — наш современник, герой нашей эпохи, он может выступать в ролях колхозника, красноармейца, рабочего, легкого кавалериста, комсомольца, коммуниста и т. д. Он народный артист. Мы хотим создать героя **советского национального мультипликационного эпоса, певца народной песни.**

Для Чичико уже написано несколько сценариев: «Женитьба Чичико», в которой дано сатирическое изображение национальной вражды, «Колхида, или как Чичико стал отцом», «Чичико-сват» и «Старый Тифлис». Бытовая сюжетная канва использована для **политической сатиры,** для комедийного изображения различных социальных слоев прошлого Грузии. Чичико — герой преимущественно политической сатиры. Для разоблачения наших советских хозяйственных недостатков мы хотим создать особого героя, несколько фантастического: он должен состоять из плодов, фруктов и растений нашей страны.

Экспериментальная мультипликация. Реж. Муджира, художник Тобуридзе.

Он должен походить на овощь с рисунка советского художника, которая сама спрашивает у бюрократа: зачем ее гноят?

Для детей мы хотим создать особого героя, движения его и весь облик должны быть рассчитаны на детское восприятие. Сейчас в детском портфеле цеха имеется два сценария: «Упрямый Лосось» (басня о рыбе, которая хотела разрушить стену ЗАГЭС) и сценарий «За солнце». Заказаны сценарии на материале грузинских сказок и басен.

«Танец зверей» из мультфильмы «За солнцем». Произв. Госкинпром Грузии.

У нашего цеха большие перспективы. По распоряжению т. Титберидзе начата надстройка помещения для мультипликационной фабрики с цехом об'емной мультипликации. Мы изучаем опыт **Смирнова**, освоившего американские методы создания мультипликации (рисунок на целлюлоиде, конвейерная система и т. д.), и будем применять его у себя. Мы будем бороться за национальную по форме и социалистическую по содержанию мультипликацию Грузии, за остросюжетный сценарий и высококачественную рационализацию сценарной работы. Совместная работа писателя, сценариста, композитора, художника и режиссера над сценарием обогатит его, так как соображения всех работников-созлателей мультфильм помогут наилучшей разработке всей сюжетной схемы.

Наш цех высказывает пожелание, чтобы мультипликаторы: **Ходатаев, Птушко, Меркулов, Попов, Вано, Казарновский, Цехановский** обменивались с нами опытом, помогали нам в нашей работе. Это будет ценным вкладом в дело, над которым мы работаем, — создание высококачественной, ценной, советской мультфильмы.

Режиссер-мультипликатор
ЛАДО МУДЖИРА

«Танец зверей» из мультфильмы «За солнцем». Реж. Вл. Муджира, художники Н. Тобуридзе и Л. Асланов.

В СОЮЗТЕХФИЛЬМ

☆ Московская об'единенная фабрика закончила для средней школы четыре фильмы: «Относительность движения» (реж. Тарханов, консультант Двиньяминов), «Водяная турбина» (реж. Жадин, консультант Самгин), «Физиология с.-х. животных» (реж. Павлов, консультант Назимов) и «Рыбы» (реж. Антонов, консультант Яхонтов). Эти фильмы построены в строгом соответствии с определенными темами учебных программ и рассчитаны на их включение в педагогический процесс наряду со словом педагога и другими наглядными пособиями.

☆ Для ЦОК (Центр. отдела кадров) НКПС закончены две фильмы: «Работа грузовых станций» и «Работа путевых машин тяжелого типа». В первой фильме показан порядок работ диспетчера, грузовой станции, правила хранения на ней грузов и т. д. Фильма предназначается для инструктажа работников службы эксплоатации и выполнена Ленингр. фабрикой Белгоскино. Ставили фильму режиссеры Прокопьев и Кожура, консультанты—проф. Гордеенко, инженеры Воллис и Милославский. Вторая фильма знакомит с конструкцией и работой путевых машин тяжелого типа, разработанных коллективом советских изобретателей и конструкторов под руководством т. Барыкина. Фильма поставлена на Московской об'единенной фабрике режиссером Беляевым. Консультанты-инженеры Алешин, Девякович и Игнатьев.

☆ По заданию Наркомздрава РСФСР Моск. об'един. фабрикой закончена санитарно-просветительная фильма «День ребенка в яслях».

☆ Заканчиваются производством фильмы: «Канавщик-разливщик» — учебное пособие для кружков по техминимуму (реж. Оганесов) и «Основы агротехники табаководства» для курсов табаководов (режиссер—Де-Марки).

„Флаг стадиона“

Б. Казачков принадлежит к числу немногих режиссеров, которые работают над созданием советской комедии. Его ранние фильмы: «По ту сторону» (1930 г.) — дань тематике гражданской войны и «На этом свете» (1931 г.) — дань производственной тематике — фильмы очень незрелые. Но две последние комедии (1933 г.) и особенно новая «Флаг стадиона» (1934 г.) намечают развитие весьма определенной концепции режиссера. Тема комедии «Флаг стадиона» построена на необоснованном страхе советского архитектора перед репутацией «идеалиста». Архитектор Тарасов, введенный в заблуждение своим сослуживцем, хочет «отмежеваться» от своего архитектурного проекта стадиона, не зная, что проект премирован. Овацию Тарасов принимает за позорное разоблачение.

В фильме «Флаг стадиона», кроме основной темы, проходят еще две второстепенные темы, размывающие и обесцвечивающие основной сюжет. Эти две темы: перерождение Тарасова из увальня и труса в бодрого, советского физкультурника и посрамление некоего гражданина в крылатке Смердяковского, «обломка, разбитого вдребезги».

Сценарий П. Лина, переживший в процессе работы над фильмой ряд катастроф и потрясений, оказался в результате недоброкачественным.

Очень своеобразно Б. Казачков показывает перевоспитание своих (всегда несколько отсталых) комедийных героев. Он помещает их в новые квартиры, построенные по последнему слову жилищной техники. Его интерьеры, сверкающие нарядной отделкой, лаком дверей и паркетов, обилием стекол, залиты солнечным светом; солнечные зайчики прыгают на полу, на ослепительных электрических чайниках и кастрюльках, герои Б. Казачкова входят в изящные и строгие порталы домов великолепной кубической формы, поднимающиеся среди темной пушистой зелени, среди геометрически правильных газонов, разбитых заботливой рукой отдела коммунального хозяйства. Наконец, героев Б. Казачкова любят элегантные девушки. Поставленный в такие санаторные условия герой начинает быстро культивироваться, советизироваться, исправляться, приближая комедию к апофеозу с физкультурным праздником и счастливыми поцелуями.

Б. Казачков превыше всего ставит эстетическое воспитание своего отсталого героя. Может быть и неплохо, но неправильно то, что перевоспитание героев дается в полном отрыве от тех новых отношений, которые возможны лишь в нашей стране и которые являются определяющим фактором в воспитании героев. Эти отношения должны ставить героя, отсталого и потому смешного, в положения, составляющие основу комедии.

Но Б. Казачков движется на поверхности смешного, не доходя до его корней. Обе комедии, особенно «Флаг стадиона», можно упрекнуть в том, что они недостаточно смешны. Юмор Б. Казачкова — рассудочный юмор. Юмор холодного созерцания. Это наблюдение смешного, но наблюдение бесстрастное, лишенное теплоты и заинтересованности. Постановщик ищет смешное не в самом положении, а вокруг него (хулиганство Смердяковского, тучная огромная женщина, поздравившая Тарасова поцелуем).

Нарядная, блещущая солнцем, овеянная скользящей, прозрачной тенью деревьев, фотография (оператор В. Яковлев) воспринимается радостно и легко. Но в ней ничто не волнует. Свет не используется как средство выражения отношения к предмету. И в операторской работе также чувствуется бесстрастность, этакий холодный дендизм, в котором забота об изяществе линий и цвета заглушает и мысль и чувства.

Слабая и неудачная комедия «Флаг стадиона» обнаружила два положительных явления: принцип построения сценария с учетом актера и большие творческие возможности Бориса Тенина (архитектор Тарасов), как героя комедии. Ранние роли Тенина—завклуба в фильме «Кружева», парня с губной гармоникой в фильме «Златые горы» и Гороха в «Песне о счастьи» — обнаружили в Тенине разнохарактерного комедийного актера. Роль Васи во «Встречном» и Тарасова во «Флаге стадиона» раскрыла его с новой стороны.

Тенин воспроизводит в образе Тарасова очень типичного представителя новой советской интеллигенции, переходной тип от буржуазного интеллигента к интеллигенту-рабочему. Этот жизнерадостный человек, едва вышедший из юношеского возраста, вырастал в тот период, когда решалась судьба революции. Он воспитан уже в советских условиях. Но по молодости лет, а может быть, под влиянием буржуазной среды, к которой бесспорно принадлежит он, не участвовал в войне за лучшее будущее. Он не вмешивался в ход истории. Он сохранил в себе многое от старой буржуазной интеллигенции. И вот возник характер уравновешенный, воспринимающий советский уклад жизни как должное, с умом трезвым, для которого мир ясен, и нет в нем «проклятых вопросов», типичных для идеологии старой интеллигенции (их за Тарасова решила история), но характер трусливый, чуть с ленцой и с чертами обывательского страха перед «начальством».

Так вот он каков! Зритель узнает его мгновенно в образе, созданном Тениным. Мягкая шляпа сидит на его большой круглой голове как-то неуверенно. Костюм — готовый, Швейпрома — окутывает фигуру мешковатыми складками, и от этого она кажется рыхлой. Пенсне сжимают пухлую, как у младенца, переносицу, движения Тарасова — неуверенные, нечеткие, расплывчатые. Улыбка — то застенчивая, то иронически веселая, дрожит на губах, в глазах вспыхивают особенные огоньки иронии. Да, Тарасов герой не нашего времени — это становится понятным сразу, он человек «второго плана». В этом-то и заключается удачное комедийное зерно характера, в котором следует осмеять все, что от старого, а самого человека поднять до уровня нашей эпохи.

Характер Тарасова Тенин воспроизводит с большой теплотой и глубоким пониманием его социальных мотивировок. При этом она дается не прямолинейно, а тонко, в обычных «житейских» поворотах Тарасова.

Внезапно сфотографированный против воли ловким фоторепортером, перепуганный перспективой скандала и разоблачения в прессе, он както весь оседает на диване, в глазах зажигаются искры безнадежного отчаяния, досады на свое бессилие и удивление перед этими сильными, ловкими людьми, способными сделать с ним все, все, все! (Мимический рисунок характера здесь особенно тонок).

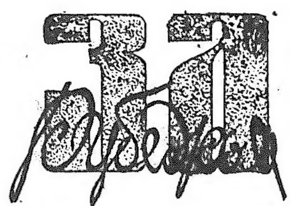
Далее, по замыслу режиссера, Тарасов—Тенин, премированный за проект, превращается в страстного спортсмена. Это самое слабое место фильмы. Здесь должен быть показан перелом в обывательской натуре архитектора. Но показан он в фильме только внешне. Уж ежели человек по утрам делает зарядку, ну, значит, перевоспитался, отказался от обывательских своих привычек! Внутреннего перелома нет в сценарии, и поэтому его не мог дать Тенин. Поэтому в последних частях он несколько бледнее, образ снижается. Ему не на чем развернуться. Все плоские неостроумные задания сценариста Тенин выполняет добросовестно, со спокойствием сильного человека, играющего тяжестями.

«Флаг стадиона» представляет собою первую попытку построить действие фильмы на данных конкретного актера, в этом ее неоспоримое достоинство при всей ее слабости. Опыт режиссера Б. Казачкова может и должен быть использован, нужно создавать специальные сценарии на определенных конкретных комедийных актеров. В фильме «Флаг стадиона» Тенин показал себя актером, достойным такого специального комедийного сценария. Тенин принес в кино не малый опыт театрального комедийного актера. Он вырастал на классическом репертуаре провинциального театра (Земляника — «Ревизор», Тардиво — «Соломенная шляпка», рыпарь Швецинген — «Золотая Ева» и мн. др.). Он прошел через школу Мейерхольда, «Синей блузы», «Эстрады», театров «Современной буффонады», «Сатиры», «Дома печати» и «Мюзик-холла».

Тенин не одинок. 1934 год — год большого под'ема советской кинематографии, выявил множество новых комедийных талантов (Жаров, Горюнов, Жеймо, Раневская, актеры Грузии М. Гелованн, Жоржелиани и мн. др.). А наша старая комедийная гвардия кино? Хохлова, Кострички́н, Баталов, Ильинский?

Шедевры буржуазной комедии создавались с учетом наличных актерских сил. Гольдони и Мольер писали роли актерам конкретной труппы, учитывая их особенность, темперамент и даже возраст. Принцип построения сценария с учетом определенного актера много раз дебатировался в нашей критике. Однако до сих пор этот принцип не применяется систематически. **Изучение наших актерских сил и создание специальных сценариев для них в сочетании с высокой идейной тематикой обеспечат новый под'ем советской кинокомедии.**

ВАНДА РОСОЛОВСКАЯ



ЯПОНСКАЯ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТЬ

В Японии, по последним официальным данным, было произведено в 1933 г. 597 фильм (в 1932 г. — 514). Значительное количество фильм — немые. Характерным для кинопродукции последнего времени является переключение японской кинематографии на современную тематику и постепенный отход от материала японского классического театра.

О высоких художественных качествах японской кинопродукции можно судить хотя бы потому, что в среднем с'емка фильм продолжается две недели и лишь на особо крупные фильмы предоставляется несколько более длинный срок. Японские фильмы за очень редкими исключениями не показываются на экранах за пределами Японии.

Значительный об'ем продукции в Японии об'ясняется поразительно большой потребностью японской киносети, благодаря непмоверно длинным программам в японских театрах. в ряде кинотеатров в одну программу показывают три звуковых фильмы. Головая потребность японских кинотеатров составляет 500 фильм японского производства, около 250 фильм заграничного производства; из заграничной кинопродукции особенной популярностью, очевидно, пользуются американские фильмы: из 248 фильм, ввезенных в Японию в последнем году, 220 фильм были из США. Новоявленная большая дружба между японским империализмом и германским фашизмом дает повод думать германской кинематографии, что немецкие фильмы тоже станут более популярными в Японии.

В 1933 г. число посетителей кинотеатров составляло 177.343.933 (посещаемость японского театра за тот же период исчисляется в 220.714.861 человека); доля участия детей составляет 24 проц.

В настоящее время в Японии около 1520 звуковых кинотеатров, оборудованных, за исключением 110 театров, крайне дешевой японской аппаратурой, значительно уступающей европейской или американской аппаратуре; свыше половины этих театров было оборудовано в последнем году.

Киноцензура в Японии, в особенности в отношении фильм иностранного происхождения, применяется в первую очередь под углом зрения их политической благонадежности и особенно обращается ею внимание на наличие «коммунистических тенденций». Поскольку в американских фильмах или фильмах других стран, показываемых в Японии, вряд ли можно ожидать «коммунистических тенденций», эта сугубая осторожность японской цензуры касается, очевидно, советских фильм, пользующихся большой популярностью среди трудящихся и передовой интеллигенции в Японии.

КИНО НА СЛУЖБЕ ЯПОНСКОГО ИМПЕРИАЛИЗМА

Под непосредственным контролем правительства в Японии образовано общество под названием «Iapan pictorial league», задачей которого является производство и распространение в стране и в особенности за границей документальных и хроникальных фильм, отражающих успехи Японии на различных поприщах: науки, искусства, социального законодательства, спорта и пр.

Общество это, как пишет «Revue internationale cinéma éducateur», орган международного киноинститута в Риме, будет предоставлять всем желающим самое полное и самое достоверное отображение о Японии и тем самым противодействовать имевшим место искажениям и неверным изображениям японской жизни в заграничных картинах.

Председателем Общества является министр иностранных дел. В создании Общества приняли участие представители различных ведомств — военного, морского, финансового и просвещения, которые, в первую очередь, как сообщается, заинтересованы в производстве фильм, показывающих их доподлинную деятельность перед зрителем японским и в особенности перед зрителем за пределами Японии.

КЛАССИКИ НА ЭКРАНЕ

Театр «Комеди франсэз», носитель классической традиции, относящийся до последнего времени весьма критически к кино, решил приступить к зас'емкам своего классического репертуара, без каких-либо кинодраматургических или кинорежиссерских переделок. Фильмы должны быть, согласно условия, поставленного театром, точной копией — постановок «Комеди франсэз» с участием лишь актеров этого театра. Фильмы рассматриваются как культурфильмы.

Первая фильма представляет зас'емку мольеровской «Les précieuses ridicules»; намечается также зас'емка документальной фильмы о самом театре с использованием граммофонных записей известных умерших актеров «Комеди франсэз», в том числе Сары Бернар.

Художественным руководителем и ответственным за фильмы является директор театра Эмиль Фабр. Кинорежиссер — Леон Перрэ.

По примеру других американских режиссеров Эрнст Любич и Кинг Видор будут ставить фильмы в Англии.

В Германии распоряжением Имперской кинопалаты постройка новых кинотеатров запрещена до 31 марта 1935 г.

ШОСТКА ВЫПУСКАЕТ ПЛОХУЮ ПЛЕНКУ

Трест Арменкино заснял картину «Дитя гор» («Гикор») при помощи союзнегативной пленки — эмульсия 306, 322 и 328. Четыре копии были отпечатаны в лаборатории Арменкино, после чего негатив был сдан на Московскую копировальную фабрику для массовой печати. Однако после отпечатания еще только трех копий пришлось приостановить печать. Причина? Ее об'ясняет нижеследующий акт, составленный 15 августа за № 31.

«При вторичном контроле негатива «Гикор» после печати с него трех копий позитива обнаружено:

1) Неустойчивость перфорации по причине увеличившейся неточности перфорационного шага. 2) Сползание эмульсии от неудовлетворительного эмульсионного подслоя.

Выводы: на основании вышеизложенного ОТК считает, что **после печати 10 копий негатив придет в абсолютную негодность, поэтому печать с данного негатива приостанавливается до снятия контротипа на дубликатинг фильм с лавандового позитива».**

Как бы хорошо ни был сделан контротип, он все же даст, конечно, качественные потери. Однако, став перед этой необходимостью, мы, не теряя времени, обратились за получением нужной пленки к начальнику отдела массовой печати (теперь пом. нач. ГУКФ) т. **Котиеву.** Но он заявил, что не имеет данной пленки и в свою очередь обратился к Экспорткино. Здесь тоже не оказалось пленки. Позвонили в Инторгкино, откуда ответили, что пленка будет не раньше чем через месяц—полтора. В общем, когда будет пленка, мы не знаем, но зато нам ясно, что картина, которая была намечена к выпуску на экраны 15 октября, к этому сроку не выйдет и застрянет при помощи Инторгкино и Экспорткино на продолжительное время. Мы требуем прекращения этой волокиты и ждем от т. Котиева распоряжения о немедленном отпуске необходимой нам пленки, так как Арменкино сейчас переживает финансовые затруднения, и подобная задержка в выпуске картины тормозит работу, а тем самым грозит нанести новые убытки тресту.

Что касается Шостки, то здесь необходимо немедленное расследование и выявление виновных.

Оператор ГАРОШ

ОРГАНИЗАЦИЯ СОЮЗИНТОРГКИНО

Согласно постановления СНК СССР от 28 сентября **вновь создается** при **ГУКФ госконтора по киноимпорту и экспорту—Союзинторгкино,** ведущая свою работу под контролем НКвнешторга. В связи с этим нач. ГУКФ предложил управляющему Союзинторгкино **принять** от Союзкиноэкспорта **все дела,** имущество, материальные и денежные ценности (как в СССР, так и за границей) с активом и пассивом по балансу **на 1 октября с. г.** Передача и приемка должны быть закончены к 1 ноября. Временно, до установления новых штатов, **весь аппарат ликвидируемого** Союзкиноэкспорта **переходит** в Союзинторгкино.

В ГУКФ

Строительство кинопленочной фабрики № 8 (Казань) об'явлено ударным. ГУКФ предложил управляющему ФОКХТ обеспечить пуск учебно-экспериментальной станции (как первого этапа строительства) к XVII годовщине октября. Для поощрения работников строительства премиальный фонд увеличен на 10 тысяч рублей. ГУКФ предложил всем трестам и предприятиям произвести инвентаризацию имущественных ценностей. Вся инвентаризация должна быть выполнена специально создаваемыми на местах и в центре комиссиями, работающими на основе специальной инструкции ОЭС ГУКФ. О ходе работ необходимо ежедекадно информировать сектор учета и отчетности ГУКФ.

В связи с ликвидацией Союзэкрана база узкопленочника вместе со всем фондом фильм и оборотными средствами IV квартала переходит в распоряжение треста Союзтехфильм. Тов. Котиеву совместно с Плановым сектором ГУКФ предложено уточнить штат базы в соответствии с об'емом работы.

8 октября вернулся из отпуска нач. ГУКФ Б. З. Шумяцкий и приступил к исполнению своих обязанностей.

28 сентября Совнарком СССР утвердил постановление о реорганизации ГУКФ при СНК СССР в целях улучшения его работы. Подробно об этом — в следующем номере.

15 ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В текущем году исполняется 15 лет со дня организации советской кинематографии (национализация всех кинопредприятий).

Празднование этого выдающегося в жизни советского киноискусства события, совпавшее с получением советскими фильмами на международной кинoвыставке первой премии, относится на вторую половину декабря.

К юбилею предполагается приурочить первую всесоюзную конференцию по производственным планам художественной, хроникальной и научно-учебной кинематографии на 1935 год.

Намечается организация пятидневного фестиваля, на котором впервые будут показаны лучшие кинофильмы.

В связи с присуждением советской кинематографии первой премии на международной кинoвыставке интерес к советской продукции за границей необычайный. За последнее время в ГУКФ поступают многочисленные запросы от представителей европейской и американской кинематографии о точной дате и программе празднования.

●

ЛЕНИНГРАД (от наш. корр.). ЛенАРРК готовит к пятнадцатилетию советской кинематографии большую выставку «История советской художественной фильмы».

Для выставки подбираются фотографии, документы, газеты и пр. материал, который должен проиллюстрировать основные этапы в истории советской художественной фильмы. Особое внимание на выставке будет уделено стилю, школам и классовой борьбе в кино.

Выставка просуществует несколько месяцев в Доме кино, затем будет перенесена в один из ленинградских домов культуры. В дальнейшем предположено сделать выставку стационарной, заложив таким образом фундамент будущего музея советской кинематографии.

Организацией выставки руководит выставочный комитет в составе режиссера С. Юткевича, научного сотрудника ГАИС Л. Ровинского и художника О. Пчельникова.

10 ЛЕТ БЕЛОРУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В декабре исполняется десять лет существования белорусской кинематографии. Фабрика Белгоскино выпускает к юбилею короткометражную фильму, составленную из отрывков старых и новых картин (режиссер **Шапиро**).

Белорусская академия наук совместно с Академией искусствознания заканчивает составление специальной монографии (на русском и белорусском языках) о путях развития белорусской кинематографии. В составлении монографии принимает участие проф. Иезуитов, Бобрик, Ефимов, Бродянский, Галкин, Кругликов. Составлением монографии руководит Иезуитов, общая редакция Вольского (директор Института литературы и искусств Белорусской академии наук). Книга выйдет в конце этого года.

Кроме того готовится к печати альбом фотографий и кадров из картин Белгоскино с подписями на двух языках (русском и белорусском).

В дни юбилея в Минске состоится творческая конференция, в которой примут участие академики, писатели, кинематографисты Белоруссии и творческие работники кинематографии республик Советского союза.



ЭПТОН СИНКЛЕР И КИНО

Эптон Синклер выступает сейчас в качестве кандидата в губернаторы штата Калифорнии от демократической партии. В числе спасательных мер по преодолению кризиса и безработицы в «программе по упразднению бедности в Калифорнии» Эптон Синклер не забыл также и панацею для упразднения безработицы в Голливуде (Голливуд находится в штате Калифорнии).

В беседах с представителями американской кинопрессы Синклер поделился о своих широких планах в отношении кинопромышленности. Он предполагает создать государственное (в пределах штата Калифорнии) производство фильм и государственные кинотеатры. «Наши фильмы, заявил Синклер, будут более высокого качества, чем фильмы, которые производятся частными предприятиями... мы постараемся поднять культурный уровень фильм. но, добавил новоиспеченный демократ, вы можете быть уверенными, что в них не будет ничего коммунистического». Фильмы будут прежде всего показываться в государственных кинотеатрах, чтобы не конкурировать с кинопродукцией частных предприятий.

Для проведения своего плана Синклер заявил, что будут арендованы неработающие киностудии и закрытые кинотатры.

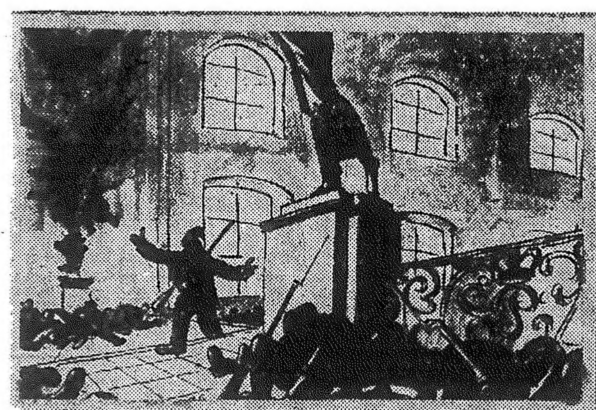
Синклер настаивает на том, что его программа не является в какой-либо мере «радикальной» и находится в полном согласии с тем, что предприняло федеральное правительство.

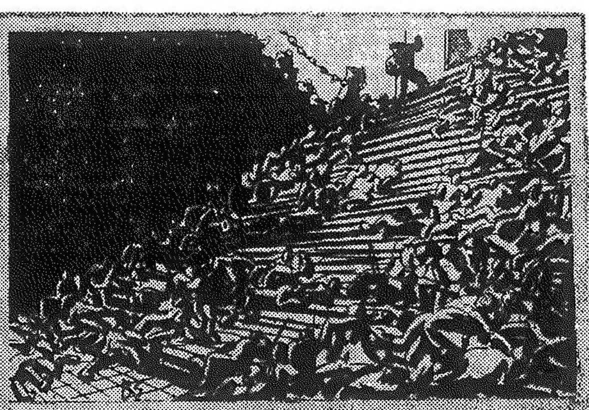
Американская кинопресса сообщает, что за всеми этими кинопланами Синклера стоит якобы Вилльям Фокс, один из оставных киномагнатов, о котором писатель Эптон Синклер выпустил в прошлом году нашумевшую книгу, выступая в ней, по его заявлению, в качестве лишь хроникера разоблачений Вильяма Фокса.

Синклер имел небольшой опыт в киноделах, как сообщает пресса, выступая в качестве финансиста мексиканской фильмы Эйзенштейна.

ЗВУКОВОЕ КИНО В ШКОЛАХ НЬЮ-ИОРКА

Последнее обследование школ гор. Нью-Йорка показало, что не менее 45 проц. всех школ имеют оборудование для демонстрирования звуковых фильм. Всего 935 школ в состоянии показывать звуковые и немые фильмы.





В изображении героических дней Кронштадта требуется предельная простота и суровость. Художник и постановщик должны избежать декоративной помпезности, когда декорация становится самоцелью, а также избежать излишнего увлечения спецификой флотского материала.

Группа проделала значительную работу по отбору и разработке эскизов. На снимках — первый и последний варианты декорации «Лестница господского дома» для фильмы «Мы из Кронштадта».

В первом эскизе заметно нагромождение деталей, не имеющих прямого отношения к идее и содержанию фильмы. Пышность обстановки отвлекла художника от основных изобразительных задач. В дальнейших вариантах художник отходит от ненужной детализации, все более подчиняя оформление основному творческому замыслу.

В последнем эскизе достигнута необходимая простота и выразительность. Сцена, когда пехотный отряд залил весь занятый им господский дом, когда на лестнице вповалку лежат солдаты, сраженные тяжелым сном, получает наиболее сильное выражение. Это обусловлено простотой линий. Внимание зрителя концентрируется преимущественно на людях и их действиях

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОПЫТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

На художественной фабрике организована первая опытная художественно-производственная мастерская под художественным руководством **С. И. Юткевича,** на правах ХПО. Директором мастерской назначен **А. Горский** (с временным исполнением обязанностей директора 2-го ХПО). По приказу в мастерскую включены режиссеры **А. Арнштам, А. Минкин, И. Сорохтин, М. Руф.**

АРК. КИН

„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА"

С'емочная группа **«Мы из Кронштадта»** прибыла в Кронштадт 6 сентября и в тот же день вышла с эскадрой в море. Предстояла встреча с отрядом, возвращавшимся из Гдыни (Польша).

Командование морскими силами встретило группу по-флотски: гостеприимно и деловито. Сразу же 6 сентября было проведено два совещания в Штабе морских сил. Группа была размещена на линейном корабле.

Поход продолжался 6 суток. Корабли прошли берега Финляндии, Эстонии, Латвии и затем у Паланчека-Мемеля повернули обратно.

В корабельную газету были даны статьи, раз'яснявшие цель приезда группы. Статьи были написаны автором «Мы из Кронштадта» **Вс. Вишневским** и реж. **Е. Дзиган.**

Группа довольно быстро включилась в ритм корабельной жизни, участвовала в ряде учебных «тревог» (боевой, химической, пожарной и пр.). Боевой строй и маневрирования флота не отвечают требованиям кинематографической выразительности. Молчаливо и без дыма идущие корабли, сливающиеся с серым колоритом балтийского неба и воды,—это, конечно, не об'екты для острых, свежих кадров нетронутой кинематографией Балтики.

Внимательно наблюдали мы за всеми оттенками воды, неба, дымов. Наблюдали за различными «ордерами» (строями) эскадры. Сделали ряд проб на пленку и пластинку (на корабле своя фотолаборатория). А затем, сообщили штабу свои заключения, пожелания и проекты. Разработали нужные перестроения, высчитали время восхода и захода солнца и сумели сочетать свет аппаратуры, корабельных прожекторов и рассветного солнца.

Пом. начальника морских сил СССР т. Ф. Е. Родионов — консультант по картине «Мы из Кронштадта» и режиссер Е. Дзиган

Вечером, в открытой Балтике, вне видимости берегов, начали мы перед молчаливо-торжественным спуском флага первые рабочие с'емки. Снимали движение «кораблей интервентов» к Кронштадту.

Появление этих кораблей на фоне заката, их ровное и сильное движение к Кронштадту, молчаливая настороженность и стремительный их поворот под ревущими всплесками 12-дюймовых снарядов — все это запечатлела пленка «Агфа» вечером 7 сентября.

Работа была начата. Полуторатысячный коллектив линкора активно помогал нам переносить осветительные приборы, охранял их, сообщал абсолютно о всех видимых об'ектах, появлявшихся в поле зрения эскадры, развлекал в корабельном театре (был прекрасный концерт), знакомил с кораблем и морской жизнью.

Пятнадцать лет назад дрался Балтфлот с соединенной эскадрой интервентов. Более 70 английских королевских кораблей (и эстонско-финский флот) рвались к Кронштадту Борьба длилась 11 месяцев, с декабря 1918 г. по ноябрь 1919 г.

Но однажды, в холодное утро (после второй годовщины Октября) еле заметной точкой чернел последний уходивший на запад корабль. Интервенция кончалась... В Балтике на глубинах от 10 до 100 и 300 сажен лежало 15 потопленных красными балтийцами кораблей (крейсер «Кассандра», эск. миноносцы «Виктория» и «Верулэм», подводная лодка «55», «Джентльмен», «Мо», моторные торпедные катера и др.).

Об этих незабываемых днях рассказывали всей нашей группе командир линкора т. **Н. Несвицкий** (он командовал в 1918 и 1919 годах эск. миноносцем «Азард», выдержавшим до 90 боевых операций), автор сценария т. Вишневский и др. находящиеся здесь участники гражданской войны.

С'емки велись на всем протяжении похода, ежедневно.

По возвращении мы приступили к с'емкам фортов («Гранитная стена, ставшая поперек моря», как это требуется по сценарию) и картинам боевой тревоги в Кронштадте. В массовках участвовала Электроминная школа и форт «Р».

С'емки идут каждый день. Иногда их останавливает осенний шторм. Третьего дня во время с'емки ветер сбросил «семисотку», как перо.

Сегодня к флоту присоединилась армия. Начаты с'емки Кронштадского полка. Сегодня же часть группы ушла на «Авроре» опять в море — в поход.

В рабочем дневнике мы отмечаем: «Снято на 1 октября 1934 г. 7 проц. фильмы».

КИН

Кронштадт

ИЗВЕЩЕНИЕ

На основании приказа Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР от 14 сентября 1934 г. за № 259/001.

Всесоюзная государственная контора по управлению кинотеатрами ГУКФ при СНК СССР **Союзэкран ликвидируется** с 1 октября 1934 года.

Организации, учреждения и отдельные лица, имеющие претензии к конторе **Союзэкран,** должны заявить их в ликвидком конторы не позднее 15 октября с. г.

По адресу: Москва, М. Гнездниковский пер., дом № 7.

ЛИКВИДКОМ

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11. тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполн. Главлита В—81634.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.